

От воображения к образу

Статья посвящена проблеме двух режимов функционирования образа. На основании исследования мифа об Орфее и Эвридике осуществляется критика репрезентационной модели образа и метафизики присутствия в целом. Это позволяет, опираясь на две версии воображаемого М. Бланшо, представить образ в перспективе «присутствия отсутствия». Данное представление используется для сравнительного анализа образов трупа и маски смерти у М. Хайдеггера и М. Бланшо.

Ключевые слова: Орфей, Эвридика, образ, воображение, письмо, схематизм, труп, маска смерти.

Summary

The article is devoted to the problem of two modes of image functioning. Based on the Orpheus and Eurydice myth the author realizes a kind of a criticism of the representational model of image and of the metaphysics of presence in general. This allows him to pose the image into the perspective of «presence in absence» which is one of the two versions of the imaginary in M. Blanchot. Such a gesture becomes a beginning of comparison between the image of corpse and the image of death mask in M. Heidegger and M. Blanchot.

Key words: Orpheus, Eurydice, image, imaginary, writing, schematism, corpse, death mask.

У любой книги есть некое средоточие, пусть даже воображаемое, в котором творение произведения совпадает с его исчезновением. Пишущий пишет книгу из желания достичь этого средоточия, и в надежде отождествиться с ним и с самим собой в творении. Однако в некотором глубинном смысле пишущий никогда не ведает о том средоточии, к которому стремится творение, и любое прикосновение к нему всегда оказывается иллюзорным. Пишущий пишет только в уверенности, что опубликованная книга является достижением этого средоточия. Без подобной уверенности никакого произведения быть не может. «Эта точка есть сама двойственность. С одной стороны, в творении она есть то, что творение осуществляет; то, в чем оно утверждается; то, где необходимо, чтобы оно “допустило световую явленность, иначе же не существовало”. В этом смысле срединная точка есть присутствие творения, и

только творение делает ее присутствующей. Но в то же время она – “Полуночное присутствие”, посюстороннее, то, исходя из чего никогда ничто не начинается, пустая глубина праздности в бытии, та безысходная и безусловная сфера, в которой посредством художника творение становится заботой, бесконечным поиском своего истока» [1, 37–38]. Такая двойственность, причем всегда скрытая двойственность, составляет саму природу письма. В «Пространстве литературы» парадигматическим примером судьбы пишущего является взгляд Орфея, с которого, как указывает Бланшо, и начинается письмо.

В греческой мифологии Орфей – знаменитый певец, сын музы Каллиопы и фракийского речного бога Эагра (или Аполлона), наделенный магической силой искусства, которой покорялись не только люди, но и боги, и даже природа. После похода аргонавтов, вернувшись из Колхиды, Орфей женится на Эвридике. Когда Эвридика умирает от укуса змеи, он спускается за ней в царство Аида. Растроганные горестной песнью Орфея, Аид и Персефона вернули ему Эвридику, наказав не оглядываться на жену, пока он не войдет с ней в свой дом. У выхода из царства Аида, Орфей, не выдержав, оглянулся – и вновь потерял Эвридику, теперь уже навсегда. Вернувшись на землю, певец был безутешен – отныне, тоскуя по Эвридике, он избегал женщин. Безумные менады расчлениют Орфея, но его голова, подхваченная водами реки Гебр, продолжает петь «Эвридика, Эвридика...».

Бланшо, так же, как и Хайдеггер, постоянно останавливается на вопросах о границах, о невозможности литературы. Его уникальные прочтения мифов об Орфее и Эвридике, Одиссее и Сиренах, Эдипе и Сфинксе говорят об одном и том же – о неизбежном крахе искусства. Например, Эвридика предстает как «затерянная в глубине точка», к которой стремятся искусство, страсть, смерть и ночь. Она и есть то самое «средоточие», которое должен, но не может достичь Орфей. «Орфей... забывает о том, что ему предстоит создать, – говорит Бланшо в “Пространстве литературы”, – и забывает не случайно: окончательная необходимость предпринятого им пути не в том, чтобы сози-

дать, а в том, чтобы кто-нибудь увидел эту “точку”» [1, 174]. Поскольку только забвением и живет «пространство литературы», пишущий устанавливает с этой «точкой» интимные отношения и в «сущностном одиночестве» живет он над этой пропастью, движимый желанием уничтожить все мыслимые формы письма.

Неразрешимые требования письма

Морис Бланшо читает миф об Орфее и Эвридике как аллегория двойного требования письма. Во-первых, оно заключается в том, чтобы писатель вывел на свет дня новые объекты для сознания, вывел нечто из ничто, придавая форму, образ, реальность бесформенной неопределенности. Язык – это не средство описания существующего мира; скорее, именно в языке мир выходит в присутствие, становится описуемым и проживаемым. Орфей спускается в Ад, чтобы вернуть Эвридику к жизни, так же, как писатель спускается в преисподнюю, чтобы вывести на свет дня новые понятия. Способность Орфея и созидательная сила его искусства заключаются в том, чтобы проложить путь в преисподнюю, которая встречает его как гостя «согласием и единозвучием *первой* ночи». Гостеприимная ночь, говорит Бланшо, которая принадлежит дню, подготавливает его и переходит в грядущий день.

Во-вторых, письмо требует, чтобы писатель встретился лицом к лицу с этой бесформенной неопределенностью, с Ничто, с *другой* ночью, при том, что саму эту встречу или конечный результат этой встречи не в состоянии пережить ни сам писатель, ни его творение. Орфей совершает достаточно сомнительное путешествие к Эвридике, которая для него представляет крайний предел искусства, сам исток произведения искусства: «Эвридика для него – предел, которого может достичь искусство; под укрывшим ее именем и окутавшей ее шалью она – та затерянная в глубине точка, к которой, видимо, и стремятся искусство, страсть, смерть, ночь. Она – тот миг, когда сама сущность ночи предстает *другой* ночью» [1, 174].

Эта другая ночь, вторая ночь, не есть созидание дня, но исключительно неопределенное бытие, безличная форма, сущностная анонимность: бытие вообще или всеобщая экономия бытия, которую М. Бланшо, Э. Левинас и Ж. Батай называют «*il y a*», обозначая присутствие отсутствия, которое подавляет, захватывает, душит: «Есть ночное пространство, но оно уже не пусто – прозрачность позволяет нам одновременно различать вещи и получать к ним доступ; вещи даны благодаря ей. Темнота заполняет ее как содержание, оно полно, но полно небытием всего. Можно ли говорить о его континуальности? Конечно, оно не прерывисто. Но точки ночного пространства не соотносятся друг с другом, как в освещенном пространстве; нет перспективы, они не размещены. Это кишение точек» [3, 35]. Чрезмерное и беспокойное не-сущее, *il y a* – другое имя для исключенного третьего термина. Не гегелевского третьего термина: оно указывает на нечто вроде формы третьего лица единственного числа у глаголов с безличным значением. Если представить себе возвращение «всех существ – вещей и людей – в небытие», тогда останется шум *il y a*, «нечто вроде густоты пустоты, шепота молчания». Не присваиваемое и не уподобляемое, *il y a* обозначает мир по ту сторону мира, будучи одновременно и условием возможности (без-донным основанием) мира, и условием его невозможности (его постоянным уничтожением).

Именно эта *другая* ночь, приближение которой Эвридика воплощает, обозначает мгновение немощи искусства: невозможности, которая предшествует всякой возможности и превосходит ее, невозможности, которая предшествует и превосходит простую оппозицию возможности и невозможности. В муках другой ночи – Левинас называет ее «ужасом», Бланшо – «несчастьем» – писатель одержим тем, чего он не может ни схватить, ни избежать. Являясь движением, освобождающим сознание от самой его «субъективности», *другая* ночь лишает писателя статуса первого лица, оставляя «мое» без «Я», сознание без субъекта. Решающий аспект этой встречи с *другой* ночью заключается в том, что тот, кто переживает эту ночь, находится вовсе не там, где он ее переживает и, следовательно, не в силах больше ее пережить. Другая ночь

как предел письма обозначает разрыв в интенциональности, который выстав-
ляет пишущего субъекта к его безвозвратной выставленности.

Согласно Бланшо, именно искусство и, в частности, письмо подводят нас
непосредственно к этой *другой* ночи. Главная забота Орфея как писателя и
певца – вывести другую ночь на свет дня, «придать ей форму, образ, реаль-
ность». Это первое требование письма. И он настолько искусен в своем ре-
месле, что может приблизиться к ней, притянуть ее к себе и, взяв с собою,
извлечь наружу. Однако все это он может сделать, только если отвернется,
так, чтобы не быть поглощенным ею. «Отвернуться – единственный способ
приблизиться: таков смысл потаенности, который открывается в ночи» [1,
174]. Персефона и Плутон налагают свой запрет, чтобы защитить искусство
Орфея: его пение способно вывести Эвридику на свет дня, только если он
удержится от того, чтобы не смотреть ей в лицо. Ибо только в песнопении
Орфеем обладает властью над Эвридикой. Но и в песнопении она для него по-
теряна. Орфей забывает о том, что ему предстоит создать, и в момент нетер-
пения или вдохновения, или даже желания, он изменяет первому требованию
письма, чтобы ответить на его второе требование: требование увидеть эту
«точку» лицом к лицу, увидеть в *ночи* средоточие *ночи* и, следовательно, ис-
пытать не только утрату того, о чем он поет, но и травму своей собственной
утраты, своей собственной невозможности. Орфей желает то же самое, что и
письмо, говорит Бланшо, а именно: встретиться лицом к лицу в *ночи* с тем,
что ночь скрывает, с «явленной потаенностью». Вот почему поэт оглядыва-
ется. И когда он оглядывается, не только Эвридика исчезает во второй раз,
теперь уже – как понятие, но исчезает и Орфей, разорванный на части, «бес-
конечно мертвый», который тем не менее продолжает петь: «Эвридика, Эв-
ридика...».

Орфей теряет Эвридику и теряет самого себя, «поскольку желает ее сверх
пределов, отмеренных песне». Тот единственный миг, когда Орфей теряет
Эвридику и самого себя, Бланшо называет «мгновением встречи». Встречи
не с определенным другим, но лицом к лицу с внешним, с радикальной ина-

ковостью. Этот миг встречи и есть выставление выставленности, безвозвратная открытость к аффицированию другого, изначальная уязвимость и травма, где Эвридика предстает «в ночной темноте, в отдаленности, с закутанным телом и закрытым лицом... когда ее не видно» [1, 175].

Парадоксальность положения Орфея заключается в том, что не обернуться, чтобы взглянуть на Эвридику, он также не может, поскольку это значило бы предать свое желание и изменить своему искусству. Желание, которое разрушает искусство поэта, есть в то же время его исток. Вот в чем заключается логика «двойной связи» вдохновения для Бланшо. Вдохновение есть именно непреодолимое и нетерпеливое желание, которое забывает всеобщий закон произведения искусства. Вдохновение, будучи ложным неистовством, разрушает произведение искусства, забывая его закон, в акте нетерпеливости. Взгляд Орфея отправляет Эвридику в «царство мертвых» и разрушает произведение искусства. Бланшо риторически спрашивает: «Значит, это вдохновение преображает красоту тьмы в нереальность пустоты и делает Эвридику тенью, а Орфея – бесконечно мертвым? Значит, это вдохновение – тот неопределенный миг, когда сущность ночи становится несущественной, гостеприимная задушевность первой ночи – обманчивой ловушкой ночи, но уже *другой*? Именно так – и не иначе» [1, 176–177]. Вдохновение в одно и то же время и исток искусства, и его разрушение; оно ведет нас через «гостеприимную задушевность первой ночи» к *другой* ночи, где мы не спим и не умираем. Взгляд Орфея – конец искусства, сущностная несущность искусства, провал как судьба искусства.

Бланшо настаивает: Орфей жертвует искусством, нарушая закон созидания, делает из этого жертвоприношения радикальный и чрезмерный дар без возврата и без обмена. Искусство приносится в жертву из желания достичь истока искусства, тогда как исток искусства – не в произведении, а в провале, утрате, рассеянии произведения, в «глубинной праздности». Взгляд Орфея подводит нас к тому пределу (недостигаемому), где творение искусства становится невозможным, искусство осуществляется в «гибельном апофеозе».

Эта аллегория письма указывает на напряжение внутри самого письма, напряжение между двумя ночами письма. Письмо начинается взглядом Орфея, взглядом, обращенным к исчезновению и невозможности. Для того чтобы спуститься в преисподнюю, Орфей вооружается всей славой созданного, всем могуществом своего искусства. Но его взгляд кладет конец искусству, искусство утрачивается окончательно с тем, чтобы утвердить нечто более значительное, чем искусство: чистый доступ к тому истоку, из которого рождается все искусство, «средоточие», в котором искусство неизбежно исчезает, в котором искусство всегда терпит крах, без конца воспроизводится его никчемность. Только принеся себя в жертву невозможному, Орфей может достигнуть истока искусства: Отсюда парадокс: чтобы писать, нужно уже писать. «Письмо начинается взглядом Орфея. Этот взгляд есть порыв желания, которое разрушает предопределенность и заботу песни и во вдохновенной, беззаботной решимости достигает истока, жертвуя песнопением. Но чтобы спуститься к глубинам такого мига, Орфею заведомо необходима мощь искусства. Иными словами, невозможно писать, не достигнув того мгновения, добраться до которого можно лишь в пространстве, открывающемся порыву письма. Чтобы написать хоть что-то, нужно отважиться писать. В этой противоречивости и заключается суть письма, трудность опыта и скачок вдохновения» [1, 179]. Следовательно, с одной стороны, письмо требует каких-то способностей, созидательной силы, созидательной отрицательности, чтобы придать форму и реальность бесформенности, сделать видимым и доступным невидимое сознанию, созидать смысл и значение, мир. С другой стороны, письмо требует встречи с «пределной неопределенностью», с радикальной отрицательностью, которая разрушает все понятия и обезличивает сознание. Это другое требование состоит в том, чтобы испытать «праздность» языка, которая указывает на внешнее и опустошает всякое значение.

Общим местом является утверждение о том, что письмо интенционально и что это целенаправленная деятельность, предпринимаемая тем, кто пишет. Некто пишущий пишет ради удовольствия произвести на свет законченное

произведение. И, как правило, под воздействием той силы, которую называют вдохновением. То есть некто пишущий пишет, чтобы передать что-то важное и необходимое, и считает это своим долгом или надеется посредством письма углубиться в неведомое. И при всем этом неизменная уверенность в том, что пишущий распоряжается письмом и что, стало быть, нет никаких препятствий к тому, чтобы закончить начатое письмо. Но почти никогда не признается, что эта деятельность выставляет так называемого субъекта письма к его собственной пассивности и несамодостаточности. Под разными именами и уловками не признается требование *другой* ночи письма. Более того, таким образом, это непризнание только углубляет фантазм самодостаточного, самотождественного субъекта, обладающего неизменной властью над своим собственным творением.

Две версии воображаемого

В «Двух версиях воображаемого» Бланшо спрашивает: «Но когда мы сталкиваемся с теми же вещами, то если мы пристально смотрим на какое-нибудь лицо или угол стены, разве не удастся нам еще и предаться тому, что мы видим, сдаться на его милость, оказавшись без сил перед этим присутствием, внезапно ставшим странно немым и пассивным?» [1, 259]. Именно это происходит в опыте зачарованности. Как пишет Бланшо, зачарованность имеет место, когда «вещь, на которую мы глядим, обрушивается в собственном образе... образ воссоединился с этой немощной глубиной, куда все падает» [1, 259]. Зачарованность – это условие возможности образа. В зачарованности то, что мы видим, касается взгляда, захватывает его и привлекает его для того, чтобы заставить его вступить в соприкосновение с тем, что Бланшо называет образом: «данное нам через соприкосновение на расстоянии есть образ, а зачарованность – это страсть к образу» [1, 24].

Существуют две версии образа. С одной стороны, имеется образ чего-либо, дающий определенное представление об объекте. Наиболее общее оп-

ределение этого репрезентационного принципа образа может быть зафиксировано как «представление одного в другом и посредством другого». Но главное в этом общем определении не функция посредника, а его сопряженность со знаковой природой репрезентации. Репрезентация является конститутивной функцией знака, поэтому понятия «репрезентация» и «знак» взаимно определяют друг друга. Репрезентация создает знак, и сама предстает как знаковый феномен. Оба понятия раскрываются через связь с презентацией как присутствием или наличием, что демонстрирует традиционный подход к их определению. Связь выражается в том, что феномен репрезентации изначально задается как «запаздывающий» или вторичный относительно присутствия-презентации, т. е. репрезентация возникает в силу отсутствия (в момент представления) объекта, который она репрезентирует. Отсюда выводится ее значение правомочного «представительства». Согласно принципу репрезентации, образ приходит после объекта: сначала мы видим объект, потом уже воображаем, создаем его образ. Образ схватывается «живым движением понимающего действия», т.е. идеальной операцией возведения объекта в достоинство истины.

В рамках модели, воплощенной Платоном, а позже и всей классической моделью репрезентации, образ приходит после объекта, имитирует объект или *eidos*. Например, живопись понимается как копия вещи, которая в свою очередь является копией идеи (*eidos*), из чего следует, что копируемая вещь ближе к истине, чем произведение искусства, которое представляет собой всего лишь образ образа. Относительно этой платоновской модели образа Бланшо замечает: «Что же мы пытаемся этим утверждать? Не стоим ли мы на пути, по которому нам нужно будет возвратиться к мнениям, по счастью уже отброшенным, подобным представлению, согласно которому в искусстве некогда видели подражание, слепок действительного? И, в стихах язык превращается в собственный образ, не означает ли это, что поэтическое слово всегда вторично, второстепенно? Ведь в соответствии с расхожим рассуждением, образ идет за предметом: то есть он – его следствие, сначала мы видим,

а потом уж воображаем. После предмета приходит образ. “После” вроде бы указывает на подчинительное отношение. Мы говорим действительно, потом мы говорим воображаемо, или воображаем себя говорящими. Не является ли поэтическое слово отпечатком, бледной тенью, перестановкой в пространстве одного лишь разговорного языка, где смягчаются требования действительности? Но, быть может, расхожий анализ ошибается. Может быть, прежде чем двинуться дальше, стоит задаться вопросом: что же такое образ?» [1, 26].

В первой версии образ имеет место в той мере, в какой вещь отрицается или ускользает. Образ дает иллюзию присутствия вещи. Но ускользание вещи не так просто. Для того чтобы мое отношение к образу оставалось именно моим отношением и отношением к вещи, последняя должна отсутствовать. Образ может представлять вещь, если только в образе вещь присутствует, и если образ всего лишь замещает вещь. Образ в своей образности свидетельствует действительное отсутствие вещи. Но эта вещь не просто меняет свое местоположение, оставаясь той же самой. Она – не здесь и потому, что не здесь – здесь; она – та же самая в образе. Образ дает вещь на расстоянии. Более того, в образе дается как вещь на расстоянии, так и само расстояние. Соприкосновение с образом – это касание расстояния на расстоянии. В ночи, говорит Бланшо, образ – это явление исчезновения вещи, возникновение «все исчезло». Это уже другая ночь, другая версия воображаемого.

Если в первой версии, в *ночи*, вещь невидима, в образе, в другой *ночи*, невидимость вещи становится видимой. Во второй версии не просто вещь отсутствует, но само отсутствие становится присутствующим, соответственно, объект становится присутствующим как отсутствующий. Эту вторую версию образа Бланшо называет зачарованностью. Взгляд Орфея – это зачарованный взгляд. Зачарованный не видит то, что он видит. Скорее, видимое-невидимое непосредственно захватывает его, овладевает им, оставаясь на расстоянии от него. «В своей основе зачарованность связана с безучастным, безличным присутствием неопределенного Нечто, Кого-то, необъятного и безликого. Она сама есть безличное и безучастное отношение, связь, каковую удержива-

ет взгляд с непроглядной глубиной без очертаний, отсутствие, которое видят лишь потому, что оно ослепляет». «Колеблущееся мгновение зачарованности» описывает опыт, когда мы соприкасаемся с чем-то, что мы не можем ни схватить, ни выпустить из рук. Образ становится доступным через писателя, но таким образом, что сам писатель не обладает властью над этим образом. Аналогично взгляд Орфея зачарован тем, чему его желание не может воспротивиться и над чем он не обладает властью. «Зачарованность – это взгляд одиночества, взгляд непревращающегося и незавершаемого, в котором слепота еще является видением, и притом видением, каковое теперь есть не возможность видеть, но невозможность не видеть, невозможность, которая кажет себя, все длится и длится в видении, нескончаемом...» [1, 24]. Зачарованный взгляд не воспринимает никакого действительного предмета, никакого внешнего облика, он подобен связи, каковую удерживает взгляд с непроглядной глубиной без очертаний, куда проваливаются все предметы и формы.

В литературе слова перестают быть только знаками или понятиями на службе истины. Слова становятся образами не вещей в мире, а слов. Текст как таковой является образом. Язык становится образом самого себя: «не языком, который бы содержал различные образы или перелагал бы в образные выражения действительность, но языком, который являлся бы своим собственным образом...» [1, 26].

Литературный язык является не образным языком, не копией чего-то отсутствующего, а языком, который «сказывается, исходя из собственного отсутствия, подобно тому, как образ появляется при отсутствии вещи; языком, который обращается к тени событий, а не к их действительности, и из-за чего слова, их выражающие, являются не знаками, но образами, образами слов и словами, в коих вещи превращаются в образы...» [1, 26]. Поэтический или литературный язык – это не воображаемая проекция субъекта, не подражание, не копия и репрезентация чего-то предсуществующего. Текст, будучи своим собственным образом, не подражает миру и не репрезентирует мир, не относится к миру. Отсутствие мира есть условие возникновения образа.

Язык как свой собственный образ есть экстериорность и инаковость. В образе выражена именно фундаментальная материальность языка, неопределенное отсутствие формы. Из этой трактовки языка скорее как субстанции, чем формы, следует очень важное требование, четко сформулированное М. Фуко: «язык уже не должен быть той властью, что неумоимо производит и заставляет всю блистать образы, но той силой, которая, напротив, их распутывает, развоплощает, освобождает от излишеств веса, делает их прозрачными, мало-помалу наполняет их светом до тех пор, пока они не засияют, и рассеивает их в легкости непредставимого» [4, 325]. Осуществление этого непредставимого письма Фуко находит в художественных образах Бланшо, которые «больше, чем образы, они, скорее, трансформация, перемещение, нейтральное посредничество, зазор между образами. Они точны, выверены, их очертания вычерчены в гризайле повседневного и анонимного» [4, 325].

Движение от одной версии воображаемого к другой Бланшо описывает как событие-образ. Мыслитель спрашивает, как проявляется двусмысленность языка, т.е. «что происходит, к примеру, когда мы проживаем событие в образе?» Он показывает, что событие в образе не есть образ события: «Проживать событие в образе не означает избавляться от этого события, проявлять к нему безучастность, как хотелось бы эстетической версии образа и просветленному идеалу классического искусства, – но это не означает и втягиваться в него свободным решением: это значит позволить ему взяться за дело, перейти из области реального – где мы держимся на дистанции от вещей, чтобы лучше располагать ими – в ту другую область, где дистанция держит нас, – эта дистанция, становящаяся тогда неживой глубиной, которой невозможно пользоваться, бесценной далью, ставшей чем-то вроде самодержавной и последней потенции вещей» [1, 266].

Надо добавить, что определенные только что две версии воображаемого, противоречат друг другу по своим исходным принципам, более того, радикально исключают друг друга. Бескомпромиссность двух версий воображаемого оказывается еще более обременительной, если рассматривать вторую

версию образа в границах невозможного, недействительного, пугающего, т.е. вещи как отдаления, вещи «присутствующей в своем отсутствии».

Образ, труп, маска смерти

В «Пространстве литературы» законченное произведение сравнивается с трупом. Также как слова ничего не представляют, «труп есть свой собственный образ. С этим миром, где он вновь предстал, у него теперь есть лишь отношения образа, смутной возможности, тьмы, которая всегда присутствует позади живой формы, а теперь, вовсе не отделяясь от этой формы, преобразует ее целиком во тьму. Труп – это отражение, он овладевает отраженной жизнью, втягивая ее, субстанциально отождествляясь с ней, когда он переносит ее от ее ценностей обыденности и истины к чему-то невероятному – необычному и нейтральному. И если труп так похож, то в определенный момент он становится сходством по преимуществу, совершенным сходством, и ничем, кроме этого. Да, он похож, и вправду похож, похож поразительно и чудесно. Но на что? Ни на что. Вот почему всякий живой человек, по правде говоря, пока не имеет подобия. Любой человек – в редкие мгновения, когда он являет сходство с самим собой, кажется нам лишь более отдаленным, близким к какой-то опасной тусклой области, заблудившимся в себе и, подобно его вернувшемуся с того света призраку, уже не имеющим другой жизни, кроме жизни возвращения» [1, 262–263].

Труп скорее походит на самого себя, чем на что-то другое. Это только тень человека, которого мы когда-то знали и которого любили: «Человек создан по своему образу: вот чему учит нас странность сходства с трупом. Но эту формулу прежде всего надо разуметь так *человек разрушается по своему образу*. Образ не имеет ничего общего со значением, смыслом в том виде, как их подразумевает существование мира, усилие истины, закон и дневной свет» [1, 266]. Будучи своим собственным образом, образ, прежде всего, дистанцирован от себя. Труп воплощает в себе эту дистанцию: в одно и то же время – это человек, которого мы знали, но и ч(к)то-то еще, которого мы не

знаем и который не принадлежит этому миру. Труп разоблачает привычные метафизические предрассудки: он здесь и не-здесь; где-то между здесь и нигде, присутствующий и, тем не менее, отсутствующий. В тот момент, когда присутствие трупа становится анонимным и нейтральным, он начинает походить на самого себя. Хотя имя Хайдеггера не упоминается в «Пространстве литературы», сравнение образа с трупом обязано его анализу трансцендентального схематизма и, в частности, маски смерти в «Канте и проблеме метафизики».

Следует напомнить, что тематизация схематизма у Канта возникает в контексте вопроса о возможности подведения созерцаний под чистые рассудочные понятия. Трансцендентальный синтез воображения процессирует схему подведения созерцаний под понятие согласно трансцендентальному временному определению. *«Воображение есть способность представлять предмет также и без его присутствия»*. Так как все наши созерцания чувственны, то способность воображения ввиду субъективного условия, единственно при котором она может дать рассудочным понятиям соответствующее созерцание, принадлежит к чувственности; однако ее синтез есть проявление спонтанности, которая определяет, а не есть только определяемое подобно чувствам, стало быть, может *apriori* определять чувство по его форме сообразно с единством апперцепции; в этом смысле воображение есть способность определять чувственность, и его синтез созерцаний *сообразно категориям* должен быть трансцендентальным синтезом *способности воображения* ... Поскольку способность воображения есть спонтанность, я называю ее иногда продуктивной способностью воображения и тем самым отличаю ее от репродуктивной способности воображения, синтез которой подчинен только эмпирическим законам...» [2, 204–205]. Воображение является и воспринимающим, и спонтанным. Трансцендентальная способность воображения оказывается между созерцанием и категориями. Последние могут быть применены к явлениям посредством трансцендентального временного определения. Это чистое посредствующее представление, разом чувственное и интеллек-

туальное, и есть трансцендентальная схема. «Рассудочное понятие содержит в себе чистое синтетическое единство многообразного вообще. Время как формальное условие многообразного [содержания] внутреннего чувства, стало быть, связывания всех представлений, *a priori* содержит многообразное в чистом созерцании. При этом трансцендентальное временное определение однородно с *категорией* (которая составляет единство этого определения), поскольку оно имеет *общий* характер и опирается на априорное правило. С другой же стороны, трансцендентальное временное определение однородно с явлением, поскольку время содержится во всяком эмпирическом представлении о многообразном. Поэтому применение категорий к явлениям становится возможным при посредстве трансцендентального временного определения, которое как схема рассудочных понятий опосредует подведение явлений под категории» [2, 221]. Собственно, схема – это и есть продукт воображения, синтезирующего время в согласии с категорией. И поскольку схема – это просто синтетическое определение времени согласно категории, Кант отличает схему от образа, который является представлением единичного объекта. Иначе говоря, если образ есть продукт эмпирической способности воображения, то схема суть продукт трансцендентальной способности воображения. Трансцендентальная схема – это условие возможности отнесения явлений ко времени как априорной форме чувственности.

Когда Хайдеггер анализирует кантовский схематизм, он использует образ маски смерти, благодаря которому «образ» смерти, т.е. ее «вид», становится видимым. Хайдеггер пишет: «Обычно мы называем образом вид определенного сущего, поскольку оно открыто как нечто наличное. Оно предлагает вид» [5, 52]. Второе значение образа производно от первого: «образ» также может означать копию чего-то наличного (отображение), т.е. или «следующий» (воспроизводящий) вид более наличного, или «предшествующий» (предвосхищающий) вид еще не наличного. К этим двум значениям Хайдеггер добавляет «довольно широкое значение вида вообще», от-

носителем которого не говорится, становится ли созерцаемое в этом виде сущим или не-сущим» [5, 52].

Хайдеггер уточняет, что Кант использует все три значения, формально не различая их, и высказывает сомнение относительно того, достаточно ли данных значений для прояснения схематизма. В действительности, свое прояснение схематизма Хайдеггер начинает с обсуждения этих трех значений образа.

Наиболее известный способ произведения вида – это эмпирическое созерцание, т.е. созерцание единичного «вот-этого» («Dies-da»). Конечно, «вот-это» не исключает созерцания множества такого единичного, например, «единичное целое имеющегося ландшафта». Хайдеггер объясняет, что этот ландшафт называется видом (образом), *species*, «как если бы он сам нас видел (*alsblickesichunsan*)» [5, 53]. Итак, образ всегда является созерцаемым «вот-этим» и именно здесь коренится причина, по которой любое отображение, например, фотография, оказывается всего лишь передачей того, что непосредственно показывает себя как «образ». Во-вторых, выражение «образ» часто используется как раз во втором значении отображения. Вот эта вещь, эта фотография, непосредственно предлагает вид как эта вещь, т.е. она является образом в первом и широком значении. Но, будучи показыванием себя, она стремится показать то, отображением чего является. В этом втором значении «доставлять образ» означает не просто непосредственно созерцать сущее, а покупать или сделать фотографию [5, 53].

И вот здесь, среди всех этих образов, отображений, фотографий, неожиданно появляется образ маски смерти. Хайдеггер добавляет: можно сделать копию, фотографию такого отображения, т.е. отображение отображения, «к примеру, маски смерти». Такая копия копирует отображение и тем самым показывает «образ» (непосредственный вид) мертвого. Фотография маски смерти как копия отображения сама является образом, поскольку она дает «образ» мертвого, показывает мертвого, «как он выглядит, т.е., выглядел». В соответствии с этими двумя значениями «образ» означает и способ эмпири-

ческого созерцания, и способ рассмотрения отображения, в котором предъ-
являет себя вид некоего сущего. Но дальше следует важное уточнение: «Фо-
тография, однако, может показывать и то, как вообще выглядит нечто такое,
как маска смерти. Маска смерти, в свою очередь, может показывать, как во-
обще выглядит нечто такое, как лицо мертвого человека. Но это может пока-
зывать и сам мертвый человек. И сама маска также может показывать, как
вообще выглядит маска смерти, подобно тому, как фотография имеет вид не
только сфотографированного, но и фотографии вообще» [5, 53]. То есть так-
же, как фотография показывает и себя, и сфотографированную вещь, мерт-
вый человек показывает и то, как выглядит лицо мертвого человека. То есть,
презентация всегда является репрезентацией, образ всегда является образом
образа или отображением.

Хайдеггер объясняет данное отождествление, редуцируя все эти образы,
образы образов и т.д. к значению вида, «εἶδος ἰδέα». «Так что же показывают
“виды” (образы в самом широком смысле) этого мертвого, этой маски, этой-
фотографии и т.д.? Какие “виды” (εἶδος, ἰδέα) они предоставляют? Что пре-
существляют чувственным? Они показывают, как нечто выглядит в “общем”,
в том едином, что значит для многих. Это единство для многих, однако, есть
то, что представляет представление через понятие. Эти виды должны слу-
жить пресуществлению понятий чувственными» [5, 53]. Если понятия рас-
судка требуется схематизировать трансцендентальным воображением, чтобы
можно было применить их к чувственным данным, т.е. если «пресуществле-
ние чувственным» (буквально: делание-чувственным) понятий происходит
прежде всего в способности воображения, тогда идея, или вид, как праобраз
воображения лежит в основании операции схематизации (схема-образ, по
выражению Хайдеггера). Маска смерти и есть презентация как изображение,
т.е. презентация как своя собственная репрезентация, как если бы презента-
ция всегда была репрезентацией презентации. И поэтому, как говорит Нанси,
вопрос о метафизике присутствия трансформируется в вопрос о воображае-

мом, что совершенно не спасает Канта (как и Хайдеггера) от этой метафизики [6, 80–99].

Хайдеггер использует образы маски смерти и мертвого человека для объяснения метода схематизма. Образ является в пространстве между чувственным многообразием и понятиями рассудка. Для Бланшо же труп – это не образ-посредник между понятием трупа и его чувственной данностью, а свой собственный образ и в таком «качестве» ничему не служит. Труп как чистая непосредственность ничего, кроме голого присутствия, не представляет. Маска смерти – это напоминание не о конечности существования, а о неизбежности, но недостижимости смерти, перед лицом которой «Я не умираю, лишенный способности умирать, – в ней умирают *вообще*, беспрестанно и нескончаемо» [1, 157].

В отличие от Гегеля, Ницше, Хайдеггера, которые стремятся сделать смерть возможной, для Бланшо смерть невозможна: смерть как нечто неуловимое, то, что я не могу схватить, то, что не связано со мною никаким отношением, никогда не наступает, и к чему я никогда не заступаю. Поэтому маска смерти ничего не скрывает, точнее, за маской смерти скрывается именно ничто, т.е. смерть. Снова же, в отличие от Хайдеггера, для Бланшо двойственность смерти – смерть как возможность и смерть как невозможность – всегда остается присутствующей в самом выборе.

Две указанные версии воображаемого взаимообуславливают друг друга и постоянно переходят друг в друга. Эта двойственность происходит из двойного смысла отрицания как смерти и как бесконечности умирания, «двойного изначального смысла, приносящего с собой способность отрицания и тот факт, что смерть является то трудом истины в мире, то бесконечной непрерывностью, не переносящей ни начала, ни конца» [5, 265]. Две Эвридики, два Орфея. Эвридика, которую Орфей знает в свете дня, и Эвридика, которой он зачарован в ночи смерти. Когда Орфей оглядывается, чтобы встретиться со своей возлюбленной, он видит не Эвридику, которую он потерял, а маску

смерти, Эвридику, замаскированную смертью или своим собственным образом.

1. *Бланио М.* Пространство литературы. М., 2002.
2. *Кант И.* Критика чистого разума // Соч. в 6 т. М., 1964. Т. 3.
3. *Левинас Э.* От существования к существующему // Избранное: Тотальность и Бесконечное. М.; СПб. 2000.
4. *Фуко М.* Современные стратегии культурологических исследований. М., 2008. Вып. 2.
5. *Хайдеггер М.* Кант и проблема метафизики. М., 1997.
6. *Nancy J.-L.* Masked Imagination // The Ground of the Image. N. Y., 2005.